

世界摄影大师传记丛书

主编 顾铮

比尔·布兰特

Bill Brandt: A Life

[美] 保罗·德兰尼 著
王文珏 蔡海燕 王霞 译

浙江摄影出版社



世界摄影大师传记丛书

主编 顾铮

比尔·布兰特

Bill Brandt: A Life

[美] 保罗·德兰尼 著

王文珏 蔡海燕 王霞 译



浙江摄影出版社
ZHEJIANG PHOTOGRAPHIC PRESS

全国百佳图书出版单位
国家一级资质出版企业



丛书主编：顾 铮
责任编辑：夏 晓
装帧设计：任惠安
责任校对：程翠华

Bill Brandt: A Life

Copyright © Paul Delany 2004

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

Simplified Chinese translation Copyright © 2010

by Zhejiang Photographic Press

ALL RIGHTS RESERVED

版权合同登记号：图字：11—2009—6 号

图书在版编目 (CIP) 数据

比尔·布兰特/(美) 德兰尼 (Delany, P.) 著; 王文珏 蔡海燕 王 霞译.

—杭州: 浙江摄影出版社, 2010. 1

(世界摄影大师传记丛书/顾铮主编)

ISBN 978-7-80686-740-2

I. 比… II. ①德…②王…③蔡…④王… III. 布兰特, B. (1904~1983)
—传记 IV. K835.615.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 175348 号

世界摄影大师传记丛书

比尔·布兰特

[美] 保罗·德兰尼 著

王文珏 蔡海燕 王 霞 译

浙江摄影出版社出版发行

(杭州市体育场路 347 号 邮编: 310006 电话: 0571—85159646)

网址: www.photo.zjcb.com

经销: 全国新华书店

制版: 浙江新华图文制作有限公司

印刷: 浙江印刷集团有限公司

开本: 710×1000 1/16

印张: 10.75 插页: 40

2010 年 1 月第 1 版

2010 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80686-740-2

定价: 38.00 元

如有印、装质量问题, 请寄承印单位调换

总序

顾 铮

不久前,与浙江摄影出版社蒋恒社长谈起,作为摄影出版文化品种之一,世界摄影家传记值得引进,并推介给国内广大摄影爱好者与各界人士。事过不久,丛书责编就与我联系,告知社里已经决定开发这套世界摄影家传记书系。

于是,我从本人收藏的几十本外国多家出版社出版的世界摄影家传记中,先行挑选已经在国内摄影爱好者与读者中有了一定认知度的十多位摄影家的传记读本,提供给出版社选择并联系接洽中文版权。同时,我与出版社也开始寻找合适的译者。这一过程当然会有一些曲折,但总体上进展顺利,现在已经有八本世界摄影家传记的翻译版权已经落实,第一期先推出其中三本。

这套丛书已经洽谈版权并投入翻译的共有八本,涉及八位彪炳摄影史册的世界摄影大师,他们是:安塞尔·亚当斯(美国)、亨利·卡蒂埃-布勒松(法国)、比尔·布兰特(英国)、欧文·布鲁门菲尔德(美籍德国人)、拉兹洛·莫霍利-纳吉(美籍匈牙利人)、爱德华·斯泰肯(美国)、沃克·埃文斯(美国)、优素福·卡什(加拿大)。

这些外国摄影家的创作所涉及的摄影题材和样式包括了风景摄影(亚当斯)、报道摄影(卡蒂埃-布勒松、布兰特)、商业摄影(布鲁门菲尔德)、肖像摄影(斯泰肯、卡什等)、艺术摄影与先锋实验摄影(埃文斯、莫霍利-纳吉)、人体摄影(布兰特)等几乎所有的摄影门类。当然,这里所作的归类并不严格,有的摄影家的摄影实践并不只是固定于一种样式,而是跨越了多种样式,如美国摄影家斯泰肯,既是画意摄影的先驱,也是美国商业摄影最早的弄潮儿,既是第二次世界大战期间美国海军战事报道摄影的组织者,也是在美国艺术体制中逐步确立现代摄影地位的实际运作者之一。从摄影家的国别看,丛书也包括了欧美各国摄影家,读者可以通过他们的生活与艺术实践了解他们当时所处时代的社会、文化与摄影状况。其中有些人因为战争与政治的原因而多有迁徙,国籍有变,其人生经历本身就足以成书,更不要说再加上其摄影艺术上的赫赫成就。而从传记的写作

形式看,既有“一本正经”地按照西方传记格式写作的“正传”(如卡蒂埃-布勒松),也有由摄影家本人撰写的妙趣横生的“自传”(如布鲁门菲尔德),更有严格按照学术要求撰写的学术指向强烈的“评传”(如莫霍利-纳吉)。因此可以说,这批摄影家传记的内容与形式之丰富,实为了解世界摄影史的最佳补充读物,也为我们今后如何撰写这方面的传记提供了标高与范本。

长期以来,国内的摄影读者(至少包括了摄影爱好者、专业摄影工作者、视觉艺术工作者等)对于世界摄影史的了解大多停留于阅读简单通史型读物的状态,无法更深入细致地了解国外更新的研究成果,而基础性的可供参考的相关材料几近于无。世界摄影家的中文传记读物,更是寥寥无几,印象中仅有两本中译的罗伯特·卡帕传记。因此,虽然目前也有一些“文化人”想写些与摄影有关的文章,但因为他们所知的有关世界摄影家的“故事”、“逸事”太少,因此,难以涉笔成趣,更遑论敷衍开去。而在摄影教学(可能与摄影史教学关系更大吧)中,相关内容如果没有摄影人物的详尽的创作与人生经历作“引子”与“诱饵”,也会流于空泛。而对于这些摄影大师(可惜传记往往只以大师为写作对象)的创作甘苦,阅读他们的传记不失为一种领悟方式。所谓的摄影史教养,其实也与这种种与摄影有关的历史细节有关。相信这套世界摄影家传记丛书的引进和出版,对于这种状况的改善会有所帮助,同时也会带动中国摄影家传记写作的繁荣。

希望广大读者通过阅读这套传记丛书,把本来相对平面的、甚至是干巴巴辞条式叙述的摄影家“标签”,转化为立体的、血肉丰满的生动形象,并进一步加深对于世界摄影史的理解,培养对于摄影史的兴趣。当然,在现有这八本传记的基础上,还要精益求精,争取引进更多、更好的世界摄影大师传记读物与读者见面。感谢丛书各位译者的辛勤工作,感谢浙江摄影出版社蒋恒社长及丛书各位编辑的努力。

2009年3月

前言

比尔·布兰特是一个喜欢隐藏的人,而且他也需要这样的隐藏。他呈现给世人的,是一张英国绅士的面孔,人们很容易将之与英国爱斯科赛马场里的普通面孔混淆起来。这张面孔的背后,隐藏着他的深层自我。他拒绝谈论这个自我,千方百计地包裹起这个自我,甚至用各种各样的谎言转移大家对这个“自我”的窥探。现今社会里,很多人都渴望追本溯源,从中获得身份认同。布兰特恰恰相反:他将真实的出身掩埋,与生命中最开始的25年岁月彻底告别,开启一段截然不同的新人生。

要了解布兰特,我们就必须首先拨开他周身的迷雾,追寻可信的真相。在间谍行业,最有效的掩人耳目的是虚实参半,即在部分真相里混入虚假的信息,从而使间谍本人伪装成功。布兰特也是这么做的,有时候他会搅乱真相,有时候则干脆留下空白,让别人想象。显然,深入他的核心自我,比修正他的档案要困难得多。我们可以如此理解他:一个来自德国中上资产阶级家庭的敏感的艺术青年,虽然反感自己的出身,却无法否认受其影响的事实。“喔,这就是他,”他的大嫂说,“比较孤僻,不太强壮。”弗洛伊德的病历档案中有不少这种类型的年轻人,他们常常伴有神经焦虑和性问题。托马斯·曼在小说里也有所塑造:有点不合社会的东尼欧·克鲁格和汉诺·布登洛洛克,或者《魔山》中迷失方向的汉斯·卡斯托普。我们在托马斯·曼的作品里看到了布兰特在北德生活的某些“影像”,这种关联性让人颇有一探究竟的欲望;然而,布兰特却很抵制这些,朋友们甚至不敢在他面前提起托马斯·曼。这或许说明布兰特本人也意识到自己与托马斯·曼作品里的主人公有很多相似之处?又或者,他认为自己与那些主人公不尽相同,在表面的相似下隐藏着另一个真正的自我?

这本传记的写作基于采访布兰特的遗孀诺亚·布兰特,以及尚在人世的亲朋好友们,他们中的某些人与布兰特的相识可以追溯到20世纪20年代。这些采访活动,让我透过布兰特故弄玄虚的神秘,大体上勾勒出他的生活轨迹,并了解到他的人际关系和摄影作品中的情感因素。即

便如此,传记写作所需的事实材料依然很匮乏。我们知道,布兰特接受过两次心理治疗,分别在1927年和20世纪50年代后期;但是,我们对于这两次治疗的缘由和效果却所知甚少。还有一些关键性问题留给了我们很大的悬念,比如他为何与第一位妻子离婚,他与曼·雷在1930年的相处情况,以及他对弟弟在空袭德国时牺牲的看法,等等。

撰写这本传记,与其说我在搭一间砖头房,不如说是稻草房。当然,这并不是沮丧的理由;或许每一位传记作家都面临过这样的困惑,只不过布兰特的的问题更为突出而已。安东尼·鲍威尔的作品《倾听暗中合声》里有一个叫特拉普内尔的人物,他对此有过论述:

人们认为,小说是创作出来的,因而并不真实。但是,实际情况正好相反。正因为小说是创作出来的,它才可信。传记和回忆录永远不可能全面真实,因为它们无法包含所有相关性的内容。小说却能够做到这一点,因为它们由小说家本人酝酿出来。

汉堡阿尔斯特湖旁的房子、达沃斯的疗养地、维也纳和巴黎的街区,这些都是布兰特生活过的地方,对他的人格塑造起到了非同寻常的作用。我一处处走访过去,逐渐形成了一种认识。朋友们记住了他说话时的特殊语调,合作过的人觉得他难以捉摸。即使基础材料再丰富,整合各个事件的叙述逻辑再完备,也会存在着一些传记作者无法触及、不可想象的盲点。

布兰特在1927年至1983年间拍摄的5000多幅摄影作品是构成这本传记的基础。我们可以从这些作品中看到拍摄对象、拍摄地点和拍摄时间,从这个角度而言,它们都是有利的证明物。然而,摄影作品不会“主动述说”;只能“被阅读”,并且需要考虑各种各样的风格特征。布兰特在摄影作品里积极回应了艺术流派和个人生活的变化,这无疑有助于我们进一步探究他的世界。此外,无论是在维也纳、巴黎还是伦敦,布兰特都能够敏锐地洞察到摄影艺术的发展流向。如果我们将他在巴黎时期与超现实主义摄影联系在一起,或者将他为《图片邮报》工作的时期与图片新闻摄影联系在一起,便可以更加深刻地理解他的视域。除了当下的艺术背景,布兰特还受到西方视觉艺术的悠久传统的浸润;他熟悉它们,常常转身向它们寻求灵感。他原先的梦想是成为一位画家,即便后来成了一位摄影家,也终身是一位“画意摄影家”,因为他的构图、灯光和意境都带有明显的绘画艺术风格。这种摄影风格的先驱人物是19世纪的奥斯卡·雷兰德,他拍摄情景照片,并创作了所谓的“每一幅作品都有一个故事”的系列作品。各方面的材料表明,布兰特并没有像同时代的人那样追随卡蒂埃-布勒松的摄影理念——“决定性瞬间”,而是更倾心于摄影技巧的探索,这使他成为英国摄影史上的第一位后现代摄影家。此外,布兰特熟读英法两国的文学作品,从中汲取创作灵感(他曾说过,他对意大利文学不熟悉,因而无法在这个国家的文学作品里找到画面感)。他在许多有关视觉艺术的文章中谈到了作家,认为应该充分考虑作家的住处和环境,因为这些是他们的精神家园。提到住处,自然会联想到建筑:布兰特在青年时代还想过要成为一位建筑师。结果是,他一生都与建筑摄影有着千丝万缕的关联。

有人认为,布兰特选择摄影艺术的部分原因在于,这门艺术最不会泄露艺术家本人的性情了。拍摄对象是既定的,存在于自身之外的世界里,摄影师只需要考虑构图和按下快门。然而,布兰特却是一个想要对镜头下的世界进行抽象建构的人。从图片新闻摄影作品到风光照,再到裸体照,几乎每一幅作品都彰显了他的独特个性。“他对那些不具备神秘性的对象没有丝毫兴趣,”汤姆·霍普金斯(Tom Hopkinson)说,“比尔本身就是神秘的,他将这种神秘移植到拍摄对象中。”布兰特的作品具有非凡的魅力,在吸引你目光的同时,也让你情不自禁地探寻图像下隐藏着深层寓意。

布兰特的这种寓深意于图像本身的拍摄方式,在20世纪30年代的情景作品里表现得最为突出。那个时期,他经常让罗尔夫和朋友们诠释一段故事的瞬间,然后进行拍摄。其实,在奥斯卡·巴纳克于1925年发明莱卡35毫米照相机之前,几乎所有的照片都是摆拍的。早期照相机要求长时间曝光和灯光设备的配合;任何拍摄对象都需要在快门打开前摆好姿势,上流社会人士是这样,美国内战期间进入马修·布雷迪视野的牺牲者也是这样,所拍对象会被人为地安排出庄严的姿态。1914年,安德列·克泰斯让自己的哥哥在布达佩斯街头扮演了一个阴郁的过路人,拍下了情景作品;布拉塞在夜晚长时间曝光,拍下了一幅幅惊人的情景作品,成为整个摄影界的奇迹。布兰特之所以钟情于情景摄影,主要受到三方面的影响:一是19世纪的画意摄影;二是20世纪30年代初期巴黎的图片故事杂志;三是超现实主义融合街头生活和微型戏剧的奇思异想。

然而,这些情景作品并不能为传记写作提供有关拍摄者本人的事实材料。我们在布兰特的街头摄影作品里看到,他擅于利用形形色色的图像语言,成功地将个人的印记投射到其中的象征物和幻想物上。布拉塞为了记录巴黎夜生活,住进一家妓女频繁出入的小旅馆。到了夜晚,路灯洒下柔和的光芒,妓女们站在鹅卵石路上,布拉塞在一旁举起了照相机,拍下了永恒的经典。布兰特仔细审视了布拉塞的一幅作品——在汉堡的红灯区附近拍摄了效仿性的情景照片:他让自己的妻子乔装打扮,穿上布拉塞作品里那些女人们的典型行头。布拉塞的拍摄动机是捕捉一位妓女的真实生活,布兰特的创作动机肯定截然不同,尤其具有私人性的寓意。无论是20世纪40年代初期在查理·布朗酒馆拍摄的醉汉照,还是40年代后期为《小人国》拍摄的那些有损他名誉的裸体照,都蕴藏了布兰特的这种私人性想象。可以说,布兰特巧妙地运用了传统摄影手法,构建了一个极具个性魅力的神秘世界。

按理说,这些奇想和神秘性应该被搁置一边,因为费尽心思去揭开这层薄纱,也就意味着打破了作品的神奇魅力。不过,我们也不必忧心。通常情况下,我们能做的也仅仅是揭示作品中存在着哪一类神秘元素,更深层次的东西只能留给大家去想象了。比如说,布兰特受《图片邮报》委托,为罗伯特·格雷夫斯、贝里尔·普里查德和朱迪·坎贝尔拍的合照,暗含着布兰特对于同时拥有两位女性相伴的一种妄想。这幅令人印象深刻的肖像照,实际上呼应了布兰特个人生活中的“三角关系”。他在20世纪50年代后期拍摄的裸体照,与克泰斯在30年前拍摄的形态扭曲

的裸体照有着主题上的相似之处,但更多地反映了他当时的精神危机。我们知道,他在拍摄这批裸体照期间,接受了一次心理治疗。他的风光照并不是对自然世界的再现,跟安塞尔·亚当斯拍的那类风光照大不相同。他的风光照里的场景,时常与华兹华斯、哈代以及勃朗特姐妹等作家相关联,反映了作家们对他的精神世界的影响。有些摄影家崇尚“非个性化摄影”,布兰特显然与此不搭边。

布兰特的性格中存在着性反常、否认德国出身以及隐匿自我的倾向,其中最后一项导致他走向了妄想症。作为艺术家,他的风格并不是一尘不变的,相反,他的摄影艺术经历了一连串的风格转变。有些转变,是因为图片新闻摄影在1935年至1957年间的英国大为流行。有些转变,是因为受到曼·雷、布拉塞等摄影家的新技巧的影响。但是最为重要的因素却在于布兰特本人的独创性。他的摄影事业,始于20世纪20年代在维也纳照相馆拍照片,终于临死前用哈苏照相机拍裸体照和肖像,其间涉足多种风格迥异的摄影领域,探寻各种可能性的艺术创作。

我之所以在这里介绍布兰特的创作背景,是依循他本人拍摄肖像的理念。他在20世纪40年代初期进入肖像摄影领域,一直延续到1983年生命结束。他坚持的创作理念是,必须将拍摄对象置于一个能够突出表现他们的显著个性的背景中。对于他来说,空有一张面孔的肖像毫无意义;他利用必要的道具来制造背景,使拍摄对象“与个性相符”。他相信,每个人都与他自身选择的生活环境相契合。虽然在多数情况下,这些环境会演变成一种禁锢的囚室,生活在其中的人仿佛成了接受审问的嫌疑犯(或者是已经被判决的罪犯)。在布兰特的多数肖像作品里,我们可以看到诡异的光照和沉闷的家具,情不自禁地联想到他青年时期看过的德国表现主义电影的痕迹。事实上,这些画面还反映了布兰特自身的心理状态:晚年深受被迫害妄想症的困扰,主要症状是害怕“被发现”。布兰特最怕“被发现”自己是德国人,可是对于任何一个跟他有过言语交流的人来说,这都不再是什么秘密了。在表面的民族身份问题之下,布兰特还有更深层次的担忧,那就是害怕被逮捕、被暴露到公众面前。其实,无论是在艺术上还是在生活上,布兰特都没必要有这样的顾虑。战争时期,他的3位兄弟都旗帜鲜明地反抗德国:瓦尔特在布莱切利园进行反宣传,罗尔夫成为救护车司机,奥古斯都进了轰炸机兵团。布兰特则拿起手中的照相机,关注战争给普通英国人的日常生活带来的影响——仅有月光的伦敦之夜,废墟上的圣保罗大教堂、聚集在地下铁道的沉睡者。

布兰特如此惧怕自己的德国出身被人发现,而我们现在却要刨根问底,这是否有必要呢?毋庸置疑,他已经是公认的伟大的英国摄影家了。我们在这里追本溯源,是为了更好地理解他的艺术风格的构建过程,而不是简单地将他的生平记录完整,表彰他在摄影领域的贡献。要全面认识他的作品,我们就必须搞清楚他的独特风格的形成原因。布兰特的成功,多半源于其作品的风格特色,画面的基调和灯光的投射都与众不同,让人一眼就将他的作品与其他人的作品区别开来。将自己的名字标在作品上,可以增加公众识别度。那么,公众究竟认出了什么呢?在布兰特的作品里,即使最不晦涩的作品——两位女仆忙着准备开晚饭,一个女孩在伦敦东区的

街道上分外抢眼——也都有其深层的含义。在50多年的摄影生涯里,布兰特用照片记录了自己的生活;只不过这种记录用的是代码,而他并没有提供任何线索。他很少写信或者写下其他文字,即使对最为亲近的人,他也不愿意袒露内心的隐秘。

20世纪30年代,布兰特在英国视觉文化领域确立了不可动摇的地位。他把自己变成了一个地地道道的英国观察者,还是以一位异乡人的视角展现英国特色,从而获得了巨大成功?答案很明显。不过,以异乡人的眼睛洞察身边的世界的人,绝不仅仅只有布兰特。在20世纪30年代,斯特凡·洛伦特、库尔特·赫顿和费利克斯·曼带着他们在欧洲大陆掌握的摄影技术来到了英国,为英国摄影文化的革新推波助澜。这种影响力,类似于亚历山大·柯尔达和艾默力·皮斯伯格之于英国电影界,艾尔诺·戈德芬格之于英国建筑界。但是,真正挖掘出英国风格的深度内涵的,恐怕非布兰特莫属了。布兰特将镜头对准了街上的英国人,捕捉到了他们身上的典型的英国气质。从20世纪50年代开始,布兰特对新一代摄影家的影响力与日俱增。英国人更多地记住了他的现实主义风格作品。他在唐·麦库林和菲利普·琼斯·格里菲思的“肮脏现实主义”摄影作品的启发下,拍摄的一批英国北部地区的照片,展现了英国在麦克米兰任首相期间,在日新月异、欣欣向荣表象掩盖下阴暗的一面。美国人则更喜欢他风格多样的作品,摄影家罗伯特·弗兰克和迪安·阿比斯就深受其影响。“我的确相信,有些东西只有我拍出来,人们才会意识到它们的存在。”阿比斯写道。她和弗兰克都极具个人风格,喜欢在作品里渲染一种情绪纷乱的意境。他们一方面接受摄影纪实的传统,另一方面却偏离了现实主义的方向。他们镜头下的美国,是一个消耗过度的梦魇之国;布兰特的英国,也是一个梦,虽然令人局促,但绝不可怕。布兰特有一颗伤痕累累的心,却从不将自己的镜头演变成宣泄情绪的残酷媒介。他的一生给我们的最大启迪在于,疾病和痛苦可以被转化为艺术。

目 录

总序	001
前言	001
第一章 家之源	001
第二章 伤害	006
第三章 瑞士达沃斯:铁钥匙	009
第四章 维也纳:施瓦兹沃德的孩子们	013
第五章 成为摄影师	020
第六章 伊娃	027
第七章 巴黎:与曼·雷在一起	031
第八章 巴黎:社会奇景	035
第九章 巴黎:匈牙利论坛	038
第十章 游荡	042
第十一章 记录英国	047
第十二章 《英国人的家庭生活》:作为人类学家的布兰特	050
第十三章 《英国人的家庭生活》:作为批评家和导演的布兰特	053
第十四章 伦敦的夜晚	058

第十五章 肮脏的20世纪30年代	063
第十六章 成为图片新闻记者	066
第十七章 玛乔丽	070
第十八章 灯火管制和避难处	075
第十九章 大后方和《图片邮报》	082
第二十章 肖像照	090
第二十一章 大地	096
第二十二章 深焦摄影	100
第二十三章 “警察的女儿”	104
第二十四章 新闻摄影事业的结束	109
第二十五章 与伊娃分手	114
第二十六章 《裸体的透视》	119
第二十七章 个人生活	124
第二十八章 诺亚	132
第二十九章 描黑	138
第三十章 最后的岁月	144
后记	153

第一章 | 家之源

易北河流经德国汉堡中心的南区,并在这里放宽身段形成系列小流域和运河,成了汉堡的立市之本,并跻身世界最著名港口城市之列。在大段的城市历史中,汉堡拥有过自己的国家政权,其商贸的咽喉地位使得它成为当时最具国际化的城市之一。尽管它被普鲁士管辖,但它的居民并不算普鲁士人。有一个老笑话说,普鲁士并不是一个拥有军队的国家,而是一支拥有国家的军队。汉堡则完全没有军队,它是普鲁士辖内的商贸与国际化的“飞地”。即使在希特勒统治时期,它也被视为纳粹色彩最淡薄的德国城市。

1943年6月,汉堡作为第三帝国的一部分,与其他德国城市的命运沦为一体。在北海上,英国皇家空军开始采用H2S地形扫描雷达。这种雷达可以更清晰地扫描地形,尤其是水体,夜间轰炸变得更加精准。汉堡此时成为一个不错的袭击目标——依靠海路向这里逼进,不存在被高射炮火击中的危险,而且它还是德国的第二大城市。汉堡位于阿尔斯特河从北向南注入易北河的交汇口。在市中心往北一点,阿尔斯特河开阔成一处湖泊。在H2S雷达眼中,这简直就是轰炸目标榜单上插了朵小红花。如果将易北河看做这座城市标尺的话,城市的“心脏”就在标尺的顶端。7月24日,在H2S雷达系统的指引下,800多架重型轰炸机将携带的炸弹和燃烧弹倾倒在這個城市上空。在当时的战争史上空前惨烈。

汉堡的7月轰炸,夺去了4.5万余人的生命,其中大部分是平民,市中心80%的建筑物被毁。比尔·布兰特,我们这部传记的主人公,之前就一直想抹去他过往的生活经历,如今,他的第二故乡英国为他代劳了。比尔·布兰特的家族生活中心是他祖父在新拉本街一号的豪宅,这里是汉堡最奢华的住宅区之一。大轰炸过后,整条街上只剩下一座宅子。布兰特家族中的大多数都住在位于阿尔斯特湖西岸的罗斯伯姆区,紧靠1943年近乎被炸平的地带。这里如今已重新成为最舒适的居住区。但比尔·布兰特当年成长的社会和文化环境,已经一去不复返。

自19世纪以来,布兰特家族就是汉堡的名门望族,其中不乏银行业者、船主、商人。当时,汉堡的商人是要和全世界做生意的,尤其与俄国和英国的交道打得最多。比尔·布兰特的祖父奥古斯都生于1835年,当时奥古斯都的父亲经营着家族公司在圣皮兹堡的分公司。作为威廉·布兰特父子商业银行的合伙人,奥古斯都移居伦敦后大发其财,并在号称小德国的丹麦山居住。他有四子三女,都是在伦敦出生,也就理所当然地成了英国公民。路德维希·布兰特,也就是比尔的父亲,生于1875年,是7个孩子中最小的一个。5年后,医生警告说伦敦的气候对他的健康不利,奥古斯都将家庭和生意都搬回了汉堡。比尔·布兰特总是声称他身上有英国和俄国的血缘,而唯一能和这沾点边儿的,是他的家族曾经在俄国、德国和英国做木材、皮毛生意,并在这三国建立了分公司,时常往来其间。事实上,比尔的祖父母和外祖父母都是完完全全的德国人,不管是语言、祖籍还是宗教信仰——马丁·路德教派。

1888年,奥古斯都·布兰特买下了汉堡郊区宁恩斯坦恩一座金碧辉煌的夏日别墅。他给别墅起名叫薇拉·布兰特。他三个大些的儿子,奥古斯都·飞利浦、亨利和鲁道夫在汉堡上学后都回到了伦敦。其中两个成了威廉·布兰特父子商业银行的合伙人。只有最小的儿子路德维希·瓦尔特留在汉堡,加入一家在墨西哥和阿根廷之间从事贸易的亚历山大商业公司,并在26岁那年成为公司的合伙人。路德维希住在父亲的别墅里衣食无忧,他需要的是一个体体面面的妻子,他选中了莉莉·莫科尔。莉莉的父亲卡尔·赫尔曼·莫科尔是一位高级法律顾问,属于精英阶层。当时的律师和官僚通常都有大学学历,并且自视甚高,觉得比布兰特家族那种商人阶层要有文化得多。1901年11月15日,路德维希·瓦尔特和莉莉在父亲的别墅里结婚,那天也刚好是路德维希的生日。选这一天或许是为了图个好运,但也或许是路德维希性格中以自我为中心的反映。婚礼照片自然是尽量炫富和展示优雅,画面上,路德维希朝向摄影机,和顺从的新娘之间拉开了一点距离。按照当时的法律,从结婚之日起,莉莉就失去了她的德国国籍,而像她丈夫一样,成为一个英国人。

路德维希和莉莉的婚姻生活在墨尔韦登14号的一套公寓里开始。这幢房子离父亲的别墅很近,只要穿过公园走两分钟就到了。他们的房间有4米高,高大的窗子,透着宫廷式的宽敞气派。夫妇俩的第一个儿子瓦尔特在一年后出生。第二个儿子,也就是最终名为比尔·布兰特的那个,在1904年5月2日中午11点半来到人间。他的受洗教名是赫尔曼·威尔海姆·布兰特,不过威尔海姆后来就简化成了威力,他的少年时期还比较喜欢人们这样叫他。在未来30年的岁月里,他两次更换自己的名字,而这样做,是为了呼应心中对“我是谁”这个问题的蜕变。

比尔·布兰特出生的那一年,69岁的祖父去世了。路德维希·瓦尔特成为家族在汉堡的主心骨。他在罗斯伯姆区的格罗斯买下一幢舒适的乡村别墅。在这里,罗尔夫和奥古斯都分别在1906年和1911年出生。瓦尔特的母亲一直管理着宁恩斯坦恩的房子,1922年她去世后,路德维希继承了下来,并把它的阳台和庭园作了扩充,从这里可以俯视草坪向河流伸展。

要真正了解布兰特家族的社会地位,可以参照一下与比尔·布兰特父亲同时代、同情况的

托马斯·曼。他的代表性自传《布登勃洛克一家》反映了德国贝克市一个商人家庭的典型生活。这种家族的一个特点就是庞大,托马斯兄弟姐妹5个,他自己则有6个孩子。而比尔·布兰特则在有6个孩子的家庭中成长,家里有许多仆人:园丁、工匠、厨子、女仆、奶妈,而他却很安静,有仿佛成年人般的孤高。在汉堡的豪宅外,他那成打的叔伯、姨妈、侄子、外甥们也过着差不多形式的生活:这是一种充斥着财富、舒适和秩序,充满了珍馐美味的生活,而这种生活同时也意味着僵硬的等级系统和无趣无味。有钱人的豪宅,主仆间的纷繁关系成为比尔·布兰特童年成长的背景。后来,这也成了布兰特拍摄30年代的英国时的一个重大主题。那种以对开方式将伦敦贫民窟和北方工业城镇与豪华生活强烈对比的排版,反映了布兰特对上流社会生活方式的批判。这是个有些纠结的事实:他所批判的正是他从小就习惯的生活,而后期,当他拜访那些富有的叔伯姨妈时,自己又相当地享乐其中。他有一种善于对比的观察力,但这种对比并不完全意味着对立。有种说法认为,布兰特的这组照片启发了英国连续剧《楼上楼下》的构思,剧中,同一屋檐下的主仆一同起居度日,趣味相投,身份的差异并没有那么重要。而布兰特镜头下的英国也传递着这种感觉。

毫无疑问,汉堡家中的大小事务都在“族长”L·W·布兰特(路特维希·瓦尔特)的统治下。在L·W·布兰特的孙女苏珊·布兰特的记忆中,这是个强迫推行古板、僵硬到荒唐的老头。在她眼中,“祖父是个暴君……那种无时不刻对女人和孩子颐指气使的人”。到底这是L·W·布兰特本身的怪癖,还是当时德国上层社会大家长的普遍行为方式并不重要,总之,布兰特家族的孩子就这样在暴政和家族热盼的压力下长大了。长子瓦尔特是最受器重的,他也命中注定在家族事业上超越他的父亲,同时在其他各方面成为父亲忠实的翻版。威力和罗尔夫相差两岁,又排行中间,比较亲密,也一直是反抗父亲的规划、走上自我之路的联盟军。他们俩长得也相似,在照片里,甚至有些让人难以分辨。奥古斯都比罗尔夫小5岁,是4个孩子中最快乐、最随和,也最帅气的一个。他倒是也试着像他的长兄那样成为一个商人,但对赚钱的热忱却远远不及大哥。

如果说瓦尔特是他父亲的儿子的话,威力和罗尔夫则是母亲的儿子——看起来像,感觉上也像。莉莉·布兰特的家族比她丈夫的更有文化味儿,莉莉曾自己撰写诗歌、话剧。如果不是母亲,威力和罗尔夫很可能就被布兰特家族传统的庸俗气碾平了。莉莉以足够的智慧察觉到,这两个儿子需要一种与众不同的培养模式来养育。她看到了这两个儿子在视觉以及音乐上的天赋。就像威力的弟妹伊斯特·戈登评价的那样:“你能看到的,莉莉都已经看到了。”为了培养在儿子身上发现的视觉天赋,在他们10岁左右时,母亲便为他们请来了一位捷克绘画大师K·E·奥尔特。这两个男孩就像托马斯·曼在书中描述的那样:“用某种艺术来对抗豪族严肃刻板、一成不变的生活。”对于有几分孩童天性的莉莉来说,给丈夫那压抑的性格设道防火墙是心有余而力不足。于是,她的儿子在两个世界的夹击中成长:一个是母亲这边的,充满想象力;一个是父亲这边的,循规蹈矩。在战前的德国资产阶级家庭中,有这种矛盾的不在少数。布兰特家族的男孩儿们从来没担心过钱财,总是轻而易举就能接触到各种高级文化资源。如果威力和罗尔夫

对那些商业价值是叛逆的话,他们却从来不会对自己早已习惯的书是物质生活这一点置疑。他们的创造性在自我与资本贵族生活模式的冲突中成长。

资本家的家庭内部还有一个地方充满矛盾——卧室。维也纳著名小说家罗伯特·穆西尔曾经写道:“每个资本家家族的小孩都有两个母亲。”在布兰特家族中,男孩儿们被奶妈当宝贝一样娇宠着,一般来说,来当奶妈的乡下年轻姑娘并没有其他途径发泄她们的爱意。弗洛伊德对奶妈的感情是如此狂热,以至于他的父母不得不解雇了那姑娘,以便给他个教训。“母亲什么都不是”,布兰特的一个朋友回忆说:“奶妈大过天。”而在育儿室外,是独裁父亲的阴影和束手无策的母亲。相同情形的英国男孩则会和亲生父母保持一段距离,他们吃饭都是在育儿室,父母只不过定期来探望一下,而大约在10岁时,他们就会被送到寄宿学校,开始流放式生活。但在德国,孩子都被放在父母眼皮子底下,说管就管。每天他们都在父亲的高压统治和奶妈的温情拥抱中磕磕绊绊地生活。

在一个男孩居多的家庭中,这样的对比更加鲜明,父亲代表的世界充满冰冷的责任,奶妈代表的世界柔软温暖。莉莉·布兰特似乎没有能力在这两者之间架起桥梁:儿子那代人觉得她外表简朴无趣,总的说来还有点儿可怕。孩子们还同时生活在两种阶层里——奶妈们在这个资产阶级式样的生活里,制造了某种农民式的飞地。乐于顺从的男孩子就不会感觉到角色的冲突,他们向父亲学习使用权力,而仆人们、奶妈们就是他们初试身手的对象。但情感丰富的男孩们,比如威力和罗尔夫就会注意到那些规则制定者和遵从者之间的矛盾。长大成人后,这种感受一直影响着他们的政治观。

父权最终还将性的统治囊括在内。奶妈通常是个可爱又顺从的姑娘,那种魅力轻而易举就吸引了她的主人。母亲们要么发现不了,要么发现了也没什么权力把竞争对手赶出家门。有的父亲让满足了自己性需要的仆人再去启蒙儿子的性生活,这样的事时有发生。父权在家族中的绝对统治,带来了各种各样的性变态、精神障碍,这也是一切精神分析的土壤所在。

这种情感上的错乱也在L·W·布兰特的家庭中上演着。在蛛丝马迹的家族碎片中,在比尔一生难以摆脱的照片主题中,人们都能发现这一点。罗尔夫·布兰特曾经告诉自己的女儿,9岁那年,他的心碎了,他爱慕不已的奶妈忽然被撵出家门。罗尔夫怀疑自己的父亲试图强奸那姑娘。在卧室里,在奶妈身上,威力渐渐形成了丰富多彩的性幻想。

对于大多数上层阶级的男孩来说,两个母亲的综合征,影响了他们成年后对女性的矛盾观点。弗洛伊德曾在论文中描述了这种现象:女人是不易亲近的(处女般的理想状态),直到肉体被玷污,她们就变得备受质疑。布兰特的解决方案却与众不同:只要一切尚可掌控,他就会设法同时在两个女人之间周旋,甚至和她们同时住在一个屋檐下。这种三人关系第一次发生在他30多岁时,1932年与伊娃·波若斯结婚前,曾与丽埃纳·巴冉斯基和伊娃·波若斯共同生活在一个屋檐下。从1938年到1948年10年间,他和伊娃·波若斯以及玛乔丽·贝克特住在一起,直到罅隙产生,伊娃搬出来独住。1971年,玛乔丽去世,比尔·布兰特又急着把诺亚·科诺特(第三任妻子)带

回家,带她看那部两姐妹共爱一个男人的电影《乱世姐妹花》。布兰特试图保持与伊娃的关系导致了他与诺亚婚姻关系的紧张。在这一点上,布兰特并未表现出一个男人的果断气概,他更希望他的两个女人因为他的爱而成为朋友并和平相处。

布兰特对女人的被动性可能也包含了一种对屈服的主动需求,甚至是一种受虐。在30多岁时的作品中,他时常拍摄那些身着制服的女性。对他来说,这并不具有1931年莱昂蒂娜·萨岗拍摄的反法西斯电影《穿制服的女孩》中女同性恋的色彩。他是把焦点放在了穿制服女性对自我的管理和对别人的管理上,在《英国人的家庭生活》作品集中,他拍摄校园女生、护士,在1939年的作品中,他拍摄了里昂的女招待。这类女性题材摄影中,最重要的作品是《普拉特》,普拉特是布兰特的叔叔在伦敦以及乡间别墅的女管家。1928年的3月,比尔第一次旅英住在亨利和奥古斯都两个叔叔家中,那也是他第一次见到普拉特。普拉特如交响乐团指挥般管理英国中上层家庭生活的方式让布兰特很着迷,并立即着手拍摄。普拉特能给布兰特留下深刻印象,其实也缘于布兰特心中早已留下的理想模式。普拉特带来了布兰特童年时代习惯的三种力量:他父亲僵硬的权威性,母亲的道德规范和奶妈温暖的身体慰藉。在同时期的德国资产阶级家庭中,仆人并不经常穿制服。而造访英国亲戚时,布兰特看到了一种更有仪式感的家庭生活方式。这让家庭生活更像一场表演,一个为家庭成员利益准备的舞台。

布兰特对自己的童年生活总是讳莫如深,因此要读懂他的家族起源,只能依赖手边的一些只言片语。可以确定的是,这是一个特殊的孩子,一个并不因舒适而舒坦,而是更留心家庭中每个人所思所想的孩子。他就像托马斯·曼笔下的尼奥·克娄格那样问自己:

为何我总是与不一样,为何我和一切都在斗争,为何我总是一大群白羊中的黑羊?学者,沉默的大多数,他们都不觉得主人是滑稽可笑的。他们并不写诗,他们的所思所想都是那些能端上台面的东西。一个萝卜一个坑,他们感到一切规律舒适。那感觉肯定是不错!可我又是怎么回事儿呢?这一切的尽头又是什么呢?

格格不入也导致了布兰特某种间接的表达方式:当他展现自己的家庭观念时,他选择的是英国叔婶们的生活,而不是汉堡的父母,他很少将他们的照片印刷出版。如果他当年是一个更寻常的男孩儿,我们就能借助弗洛伊德轻松地读懂一切。按照精神分析理论,我们可以把他分析个两三遍,但他家庭生活的戏剧化令许多文字资料并不真实可信。不过一切如果完全按正常规律的话,比尔也不是今天的比尔。对他来说,在家庭生活的更远处,处处充满着戏剧性。